

ANGELIKA MICHAEL (Bergische Universität Wuppertal)

## Rubens' *Inmaculada* im Prado: Zur Sinnkomplexität eines Marienbildes

### Zusammenfassung

Während seines Aufenthaltes am spanischen Hof 1628-29 malte Peter Paul Rubens für einen der mächtigsten Männer des spanischen Reiches, Don Diego Mexía, Marquis von Leganés, ein einzigartiges Marienbild (Abb. 1). Dass das Bild innovativ und quasi *missing link* in der Reihe der Darstellungen der Lehre von der Unbefleckten Empfängnis ist, erweist der vorliegende Text. Darüber hinaus geht es im Sinne kunstgeschichtlicher Hermeneutik um die Bedeutung des Bildes: Die Erhellung der visuellen Referenzen und des Kontextes des theologisch-philosophischen Diskurses über das Verhältnis von göttlicher Gnade und menschlicher Freiheit sowie die Relektüre zeitgenössischer Marien traktate tragen dazu bei, seine Sinnkomplexität zu erschließen.



Abb. 1: Peter Paul Rubens: La Inmaculada Concepción, 1628/29  
Öl auf Leinwand, 198 x 135 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/inmaculada-concepcion-3/>

## 1. Die ikonographischen Traditionen

### 1.1 Die Lehre von der Unbefleckten Empfängnis (IC)

<1>

Nach Ausweis seines zeitgenössischen Titels stellt Rubens' Bild die bekanntlich erst 1854 dogmatisierte, aber in Spanien gerade in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts intensiv propagierte Lehrmeinung dar, Maria sei »unbefleckt empfangen«, d.h. vom ersten Augenblick ihres Daseins an vor dem Makel irgendeiner Sünde bewahrt.<sup>1</sup> Von der IC als einer begrifflich definierten Lehrmeinung ist das sehr viel ältere poetische Marienlob zu unterscheiden, das vor allem in biblischen Bildern spricht und Maria z.B. mit Worten des Hohenliedes preist (Hld 4,7: »tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te«). In der scholastischen Diskussion um die IC äußerten sich sowohl Bernhard von Clairvaux (gest. 1153) als auch Thomas von Aquin (gest. 1274) kritisch. Dabei bestritten die Gegner der IC nicht etwa die Heiligung Mariens; in den Kontroversen traten die *Makulisten* für eine Heiligung Mariens im Mutterschoß als eigenen Akt Gottes ein, die *Immakulisten* für die Bewahrung Mariens von der Erbsünde bei der Empfängnis. Johannes Duns Scotus (gest. 1308) dachte die Universalität der Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit und die absolute Sündlosigkeit der Maria der IC in der These zusammen, dass ihre Sündlosigkeit bzw. ihre radikale Heiligung nichts anderes sei als die vollkommene Realisierung des erlösenden Wirkens Christi. In der Folgezeit vertrat insbesondere der Orden der Franziskaner die IC, während die Dominikaner sie ablehnten. Der Franziskaner Sixtus VI. empfahl 1477 das Fest der Unbefleckten Empfängnis der ganzen Kirche und stattete dessen Messen und Offizien mit Ablässen aus (DH 1400), verbot aber auch die wechselseitigen Verketzerungen der Vertreter unterschiedlicher Lehrmeinungen (DH 1426), wahrte also die Freiheit anderer Auffassung. Auch das Konzil von Trient hat die IC nicht definiert, aber Maria im Dekret über die Erbsünde ausdrücklich ausgenommen (DH 1516). Trotz der Selbstverpflichtung des neuen Ordens der Jesuiten auf die IC hielten sich die Päpste weiter zurück: Paul V. und Gregor XV. gaben dem Drängen der spanischen Krone, die IC zu dogmatisieren, nur insoweit nach, als sie jede öffentliche bzw. jede öffentliche oder private Behauptung untersagten, die Jungfrau sei in Sünden empfangen. Erst 1661 sprach sich Alexander VII. deutlich für die IC aus (DH 2015-17).

### 1.2 Die Darstellung der IC in der Theorie<sup>2</sup>

<2>

Der Löwener Theologieprofessor Johannes Molanus (1533-1585) empfiehlt in seiner *Historia ss. imaginum et picturarum* von 1568, in welcher er die christliche Ikonographie neu begründet und ordnet, zur Darstellung der IC ein Bild der Jungfrau, das sie als vollkommen schöne Braut des Hohenliedes zeigt, mit den entsprechenden Symbolen und Beischriften.<sup>3</sup>

Federico Borromeo (1564-1631), Kurienkardinal und Erzbischof von Mailand, schreibt in seinem 1624 veröffentlichten Werk *De pictura sacra*, das Mysterium der Empfängnis der Jungfrau sei durch ein Bild der in einem Lichtglanz thronenden Maria darzustellen, welches Maria als ganz junges Mädchen und wie von himmlischem Glanz erleuchtet zeigt, umgeben von einer Menge von Engeln, dazu über ihr die drei göttlichen Personen. Grundsätzlich werde dieses Mysterium jedoch nicht von den Augen oder der Malkunst, sondern »contemplantium et scribentium subtilitate« erfasst.<sup>4</sup>

### 1.3 Darstellung der IC in Spanien<sup>5</sup>

<3>

Im Spanien des 17. Jahrhunderts war die IC quasi Staatsdoktrin. In einem solchen Kontext konnte man wohl »jede« isolierte Darstellung der Jungfrau und Gottesmutter als eine Darstellung der IC ansehen. Eine eindeutige Darstellungsintention wird aus der Verbindung mit einer Unterschrift ersichtlich, wie z.B. im Falle einer Tafel im Rathaus von Valencia aus dem Jahr 1624, die den Eid der Stadt dokumentiert, diese »gottgefällige Meinung« zu wahren und zu verteidigen (Abb. 2).



Abb. 2: Agustín Ridauro: Inmaculada, 1624, Öl auf Leinwand, 198,5 x 142 cm, Valencia, Rathaus

Über der Inschrift zeigt das Bild Maria in reinweißem Gewand und blauem Mantel, mit vor der Brust zusammengelegten Händen, als eine himmlische Erscheinung, in einer Lichtgloriole auf der Mondsichel stehend und mit einem Kranz von Sternen. Über ihr steht die Geisttaube, Zeichen ihrer Begnadung, dazu ein Spruchband mit dem Zitat aus dem Hohelied: »tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te« (Hld 4,7), ein weiteres unterhalb der Mondsichel: »pulchra ut luna« (Hld 6,9). Die Gloriole ist umgeben von einer Reihe von Mariensymbolen, jeweils mit einer identifizierenden Inschrift.

Mit diesem Bild ist zugleich der wichtigste spanische Typus der IC-Darstellung gegeben. Exemplarisch sei auf zwei weitere Bilder im Prado verwiesen, von Francisco de Zurbarán, 1628-1630 (<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-inmaculada-concepcion/>), und Bartolomé Esteban Murillo, 1660-65

(<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-inmaculada-concepcion-de-el-escorial/>). Charakteristisch ist die Darstellung der Maria als himmlische Erscheinung von lieblicher, mädchenhafter Schönheit, allem Irdischen entrückt, in einem rein weißen oder hellen Gewand, von Lichtglanz umgeben, mit zusammengelegten Händen, also dem Gestus der vollkommenen Ergebenheit; dazu erscheinen die Symbole des poetischen Marienlobs, oft in eine Landschaft zu Füßen der himmlischen Erscheinung integriert.

<4>

Zu klären bleibt, warum in diesen Darstellungen Maria zugleich als apokalyptische Frau nach Apk 12,1 erscheint. Auf der Grundlage der mariologischen Deutung des »großen Zeichens« hatte sich schon im Mittelalter ein selbständiger Typus des Marienbildes herausgebildet, *Maria sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*, mit dem der Gedanke an die IC nicht notwendig verbunden war.<sup>6</sup> Nach Molanus sollten die Charakteristika der apokalyptischen Frau in das Bild der *Assumptio Mariae* gehören,<sup>7</sup> nicht jedoch in die Darstellung der IC. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts jedoch lassen sich Beispiele finden, in denen die *Maria Tota pulchra* zugleich *mulier amicta sole* ist. Umgekehrt entstehen in Spanien jetzt auch Bilder, in welchen die apokalyptische Vision mit Elementen der *Tota pulchra* angereichert ist, dem Seher also die Jungfrau der IC erscheint. Die anschauliche Verknüpfung der mariologischen Themen kann man als Folge ihrer Verknüpfung in den theologischen Traktaten verstehen.<sup>8</sup>

<5>

Einige der spanischen Darstellungen der IC enthalten als weiteres zusätzliches Bildmotiv einen Drachen unterhalb des Mondes. Molanus hatte in einem eigenen Kapitel erklärt, »warum Maria mit der Schlange unter ihren Füßen gemalt wird«: Die Jungfrau und Gottesmutter sei es nämlich, »die den Fluch Evas weggenommen und den Teufel besiegt hat«.<sup>9</sup> Die Schlange unter den Füßen der Maria charakterisiert diese also als die »neue Eva«.<sup>10</sup> Molanus erklärt dann weiter, die Schlange bedeute die Häretiker, wofür er u.a. aus der Predigt des Bernhard von Clairvaux zum Sonntag in der Oktav von Mariae Himmelfahrt

zitiert und auf eine Antiphon verweist, die seit alter Zeit zur Liturgie der Kirche gehörte und ihren Platz auch im nachtridentinischen *Breviarium Romanum* (1568) gefunden hat: *Gaude Maria virgo, cunctas haereses sola interemisti*.<sup>11</sup> Die spanische Ikonographie folgt mit der Übernahme des Drachen-Motivs der Antwerpener Druckgraphik (s.u.), später ist dann auch Rubens' *Inmaculada* von 1627/28 Vorbild. Wenn sich das Motiv in spanischen Darstellungen der IC findet, dann immer so, dass Maria mit dem Drachen »absolut nichts zu schaffen hat«; charakteristisch für die spanischen Bilder ist ihre vollkommene Unberührtheit.<sup>12</sup>

#### 1.4 Darstellungen der IC in Italien<sup>13</sup>

<6>

In Italien war nach den unter Sixtus IV. öffentlich geführten Disputationen über die IC im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts ein besonderer, zweizoniger Bildtyp zur Darstellung der Rechtmäßigkeit der franziskanischen Auffassung entstanden, die »Disputation über die Immaculata Conceptio«.<sup>14</sup> Als Giorgio Vasari 1540 den Auftrag erhielt, ein Altarbild mit einer Darstellung der IC zu malen, wählte auch er eine zweizonige Komposition: In der Mittelachse des Bildes steht der Baum des Sündenfalls mit der sich darum ringelnden Schlange, an den Baum gefesselt sind Vertreter der Menschheit, zuunterst Adam und Eva. In der oberen hellen Himmelszone schwebt Maria, von Engeln getragen, ihren in der Mondsichel ruhenden Fuß zugleich auf den Kopf der Schlange setzend. Die komplexe Allegorie Vasaris wurde in der Folgezeit etliche Male kopiert und durch Stiche verbreitet.<sup>15</sup>

<7>

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind in Italien weitere prominente Allegorien der Erlösung entstanden: Altarbilder in Rom und Mailand zeigen Maria zusammen mit ihrem Sohn über der Schlange.<sup>16</sup> Anfang des 17. Jahrhunderts (1610-13) malt Ludovico Cigoli die IC im Kuppelfresko der Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, Rom, und zeigt Maria als *mulier amicta sole* ohne ihren Sohn. Der Mond unter ihren Füßen ist, den neuesten Erkenntnissen Galileis entsprechend, ein massiver Himmelskörper mit von Bergen und Kratern überdeckter Oberfläche.<sup>17</sup> Weit unterhalb der Wolken windet sich am äußersten Rand der Kuppel die Schlange. Ein Bild des in Neapel arbeitenden Spaniers Jusepe de Ribera (Abb. 3), datiert 1637-40,<sup>18</sup> zeigt die himmlische Erscheinung der Jungfrau über einer symbolischen Landschaft, in welche die Mariensymbole der Hymnen und Litaneien integriert sind. Maria steht auf der Mondsichel, umgeben vom Lichtglanz und einem Kranz von Engeln, mit vor der Brust übereinander gelegten Händen und nach oben gerichtetem Blick; gekleidet in ein reinweißes Kleid und den blauen Mantel. Ein riesiges Untier befindet sich unter der Mondsichel, mit weit aufgerissenen Augen, geöffnetem Rachen und einer blutenden Wunde am Kopf. Darüber schwebt Maria in absoluter Unberührtheit.





Abb. 3: Jusepe de Ribera: La Inmaculada Concepción, 1637-40, Öl auf Leinwand, 220 x 160 cm,  
Museo Nacional del Prado, Madrid

<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-inmaculada-concepcion-5/>

### 1.5 Antwerpener Drucke

<8>

Antwerpen war das wichtigste nordeuropäische Zentrum des Buchdrucks und der Druckgraphik. Werke berühmter Maler wurden durch Stiche verbreitet; darüber hinaus war das Medium der Druckgraphik geeignet, in freier Weise mit neuen Bildmotiven zu experimentieren.<sup>19</sup> Auf Einzelblättern finden sich alle gängigen Typen von Marienbildern, außerdem individuelle Kombinationen der Marienattribute in Zusammenstellung mit verschiedenen Inschriften, welche die Richtung des Verständnisses vorgeben. Exemplarisch sei ein Stich angeführt (Abb. 4), der Maria auf der Mondsichel als *mulier amicta sole* in einer Himmelsgloriole zeigt, dazu die Erscheinung der Trinität, die marianischen Symbole sowie einen Drachen unterhalb der Wolkenformation. Die Bildunterschrift (Hld 6,9) »ergänzt« den Aspekt des »Hervorbrechens« und des »Schrecklichen«.



Abb. 4: Michiel Snyders nach Hieronymus Wierix: Quae est ista, ca. 1611, Papier, 20,8 x 15,6 cm, London, British Museum

Stichserien präsentieren ganze Reihen von Marienbildern, darunter innovative Kombinationen von Bildmotiven und Titeln. So zeigt eine dem Antwerpener Bischof Willem de Berghes (Bischof 1598-1601) gewidmete Kupferstich-Serie zum *Salve Regina* sieben unterschiedliche Marienbilder, in Kombination mit Mariensymbolen und alttestamentlichen Szenen, als Verbildlichung von sieben aus dem Text gewonnenen Marientiteln ([http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=wierix+salve+regina+1598](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=wierix+salve+regina+1598)).<sup>20</sup> Zu den hier verwendeten Motiven gehört auch das des Thronens über besiegten Feinden:<sup>21</sup> Zum Titel »Victrix« sieht man zu Füßen der Maria mit ihrem Sohn protestantische und andere Häretiker, zum Titel »Triumphatrix« den Drachen.

<9>

Rubens hat 1628/29 die Spielart des Motivs des Niedertretens verwendet und modifiziert, in welcher der Sieger über dem Besiegten nicht thront, sondern steht; es sind nun die in der frühen Neuzeit gängigen Varianten dieses Ordnungsschemas zu dokumentieren. Dies kann durch exemplarische Verweise auf Antwerpener Stiche geschehen: Im Medium der Druckgraphik ist die größte Vielfalt gegeben, und die Drucke fanden weite Verbreitung. Zu

beginnen ist mit *Christus als Sieger über Tod und Teufel*. Prominente Beispiele finden sich zuerst bei Lucas Cranach, in der Folgezeit sowohl auf protestantischer wie auf katholischer Seite. Rubens selbst hat in den Jahren von 1613 bis 1622 mehrere Tafeln gemalt, die den Sieg Christi über Sünde und Tod darin darstellen, dass der Auferstandene seinen Fuß auf Schädel und Schlange setzt.<sup>22</sup> Zwei Stiche von Hieronymus Wierix aus den Jahren 1585 und 1619 zeigen den Auferstandenen mit triumphierend erhobener Rechten: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=Christ+conquering+Satan](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Christ+conquering+Satan).

<10>

Auch das traditionelle Schema des *Triumphes der Tugenden über die Laster* wird in der frühen Neuzeit in vielfältiger Weise variiert.<sup>23</sup> Rubens setzt in den Deckengemälden der Banqueting Hall Gestalten der antiken Mythologie an die Stelle der Tugendpersonifikationen und zeigt statt des statischen Übereinander eine Kampfszene.<sup>24</sup> In der Serie der *Sieben Tugenden* von Pieter Breughel, 1560, steht *Fortitudo* inmitten verschiedener Kampfszenen über einem Untier, das sie zugleich an einer Kette hält; »Animum vincere, iracundium cohibere, caeteraque vitia et affectus cohibere vera Fortitudo est«, lautet die Bildunterschrift des Stiches von Philips Galle:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectid=1335327&partid=1&searchText=1868,0328.366&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectid=1335327&partid=1&searchText=1868,0328.366&page=1).

In dessen *Prosopographia, sive Virtutum, animi, corporis, bonorum externorum, vitiorum et affectuum variorum delineatio* erschienen um 1600 in Antwerpen, ist *Virtus* eine Frau in Rüstung, die ihren Fuß auf den zu Boden gestürzten Teufel setzt: <https://archive.org/details/prosopographias00gall> (Nr. 2). Auch weitere allegorische Darstellungen verwenden das Schema: Ein von Theodoor Galle 1610-1620 nach einer älteren Vorlage, mit der ursprünglichen Widmung an den calvinistischen Gelehrten Jakob Monau (1546-1603), publizierter Stich zeigt den *Geistlichen Kampf des christlichen Ritters*: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectid=1523536&partid=1&searchText=1870,1008.2868&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectid=1523536&partid=1&searchText=1870,1008.2868&page=1). Die Darstellung wird durch eingefügte Schriftzitate erläutert. Der Ritter, entsprechend Eph 6 gerüstet, tritt auf eine leicht bekleidete junge Frau, *Caro*, welche die Rechte nach ihm ausstreckt und in der Linken eine Kröte hält. Er stützt sich auf einen Steinblock, *Christus*, den »Eckstein, den die Bauleute verworfen haben« (1 Petr 2,6). Dieser Steinblock zermalmt zugleich den Kopf einer riesigen Schlange, sodass diese dem Ritter nichts anhaben kann, obwohl sie das Maul drohend geöffnet hat. Eine Tafel erläutert in freier Kombination von 1Kor 15,57 und Gen 3,15: »Deo autem gratias qui dedit nobis victoriam per dominum nostrum Iesum Christum, qui secundum promissione Dei, serpenti caput contrivit« (womit Gen 3,15 allein auf Christus gedeutet ist). Der Ritter wird von den feindlichen Mächten *Peccatum*, *Diabolus* und *Mors* angegriffen,



seitlich steht die verführerische Frau Welt (*Mundus*), über ihm die Taube des göttlichen Geistes, der ihn »treibt« (Röm 8,14) bzw. ihm (anschaulich) sicheren Stand verleiht. Dieses Bild ließ sich also sowohl in protestantischem als auch in katholischem Kontext verstehen.

<11>

Das im Zusammenhang gegenreformatorischer Propaganda sehr populäre Motiv des Triumphes des Erzengels Michael über den Drachen erscheint auch im Medium der Druckgraphik, einige Beispiele im British Museum:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?searchText=St+Michael+triumphing+over+the+dragon](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=St+Michael+triumphing+over+the+dragon). Seine Bedeutung ist unten zu erläutern.

<12>

Zu betrachten sind nun Marienbilder, in denen die stehende Maria ihre Feinde unter ihre Füße tritt. Etliche Beispiele finden sich in einem zuerst 1607 bei Johann Moretus gedruckten und in der Folgezeit immer wieder aufgelegten und in mehrere Sprachen übersetzten Andachtsbuch des Jesuiten Jan David, *Paradisus Sponsi et Sponsae [...] et Pancarpium Marianum [...]*, vgl. das Exemplar BSB München

<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00007241/images/>, bestehend in seinem ersten Teil aus Passionsbetrachtungen, in seinem zweiten Teil aus Betrachtungen von sieben mal sieben und einem, also 50 Marientiteln, die alle aus dem traditionellen Marienlob gewonnen sind. Zentraler Bestandteil eines jeden kurzen Kapitels ist eine Bildseite des Theodoor Galle. Zu jeder Darstellung (*pictura*) gehört in einer oberen Zeile der Titel selbst (*inscriptio*) und unter der Darstellung ein Zweizeiler (*subscriptio*), der die Meditation über den Titel anstößt bzw. zusammenfasst. Zusammengenommen bieten die Bildseiten des *Pancarpium Marianum* so etwas wie eine »Summe« aller in Antwerpen am Anfang des 17. Jahrhunderts möglichen Marienbilder. Viele der Darstellungen greifen traditionelle Bildmotive auf, es gibt aber auch ungewöhnliche Motivkombinationen und eigens erfundene Motive. Neben einigen Szenen des Marienlebens stehen viele Bilder, die den entsprechenden Marientitel durch freie Kombination des Marienbildes mit verschiedenen Attributen, weiteren Personen oder Bildzeichen darstellen. Fünf der 50 Tafeln (18, 22, 26, 42 und 48) zeigen Maria, immer mit ihrem Sohn auf dem Arm, über dem Drachen bzw. über den am Boden liegenden Feinden stehend – während der Text ganz unterschiedliche Auslegungen bietet: Der Titel *Mulier amicta sole*, Tafel 18,

<http://daten.digitalesammlungen.de/~db/bsb00007241/images/index.html?id=00007241&fp=qrseneayaewqeneayawxseayaewqsdas&no=30&seite=467>, wird dargestellt durch die im Strahlenkranz auf der Mondsichel stehende und mit Sternen gekrönte Maria; eine Wolke unter der Mondsichel trennt sie von dem Drachen unter ihren Füßen. Das darauf sich beziehende Marienlob des Textes deutet (der Tradition entsprechend) das Stehen auf der Mondsichel als Symbol dafür, dass Maria »alle Unbeständigkeit der Welt« überwunden hat

(omnem instabilitatem mundi [...] superasti – Aktiv), »wahrhaft bewundern wir dich als mit der Sonne Bekleidete, weil du immer durch das Licht der göttlichen Gnade erleuchtet worden bist (illustrata fuisti – Passiv); und außerdem schauen wir zu Recht auf dich als mit Sternen Gekrönte, weil du in jeder Art von Tugend selbst die himmlischen Geister übertriffst«. Der Drache wird im Text nicht eigens erwähnt. Die Auslegung der weiteren ›Triumphbilder‹ versteht jeweils bestimmte Aspekte der Heilsgeschichte als ›Triumph‹ über die Macht des Bösen, insbesondere für Titel 22 spielt auch der Bezug auf den Triumph über »alle Häresien« eine wichtige Rolle. Generell verbindet der Autor (der Tradition der Marienpredigten entsprechend) das Marienlob immer wieder mit dem Gedanken der Vorbildlichkeit der Maria für die eigene Existenz.

## 2. Der weitere Kontext

2.1 Maria und Marienbilder in der konfessionellen Auseinandersetzung und in den Schlachten der Religionskriege: Zur Vorgeschichte des Bildgedankens bei Rubens  
<13>

Rubens' *Inmaculada* von 1628/29 hat ihren Vorläufer in der *Apokalyptischen Frau* des Freisinger Hochaltars von 1623-25 (Abb. 5).<sup>25</sup> Schon hier ist Maria als Schlangentreterin über einem kugelförmigen Himmelskörper ins Bild gesetzt, ihre Erscheinung allerdings eingebunden in eine Schilderung der ganzen Vision des 12. Kapitels der Apokalypse: Maria ist die geflügelte Frau, die nach dem Bericht des Sehers vor dem Drachen in die Wüste flieht, nachdem ihr Kind zu Gott entrückt worden war. In der anschaulichen Synthese aller Geschehensmomente, die das Gemälde bietet, zeigt der Maler sie zusammen mit ihrem Sohn, den sie auf den Armen hält, in einer aufsteigenden Bewegung, begleitet von einer Engelsschar, dazu im bogenförmig abschließenden Bereich des Himmels über ihr den Herrscher der Welt, dem ein Putto den Globus hält, mit dem in Richtung auf das Kind ausgestrecktem Szepter, als Verbildlichung der »großen Stimme« der apokalyptischen Vision. Links neben ihr ereignet sich in steiler Diagonale der Kampf des Erzengels Michael und seiner Engel gegen den siebenköpfigen Drachen und dessen Engel, in welchem der siebenköpfige Drache zusammen mit den halb tier- und halb menschengestaltigen gefallenen Engeln in das Feuer der auf der Erdoberfläche brennenden Hölle gestürzt wird.



Abb. 5: Peter Paul Rubens: Das apokalyptische Weib, 1623-25, Öl auf Leinwand, 554,5 x 370,5 cm München, Alte Pinakothek

&lt;14&gt;

Das Freisinger Altarbild stellt also Maria als die sich in den Himmel erhebende apokalyptische Frau mit ihrem Kind und zugleich die Vernichtung der Mächte des Bösen vor Augen, das Ganze als ein himmlisches Geschehen über einer Landschaft mit der Ansicht der Stadt Freising. Der Erzengel erscheint als der himmlische Feldherr, Sieger im Kampf gegen die gottfeindlichen Mächte. Als solcher war er zur Zeit der Gegenreformation Patron der streitbaren (katholischen) Kirche und der katholischen Fürsten, die ihr Amt als Verteidiger und Beschützer der Kirche in Entsprechung zum Amt des Erzengels verstehen konnten.<sup>26</sup> Viele Kirchen der Jesuiten waren ihm geweiht; prominentes Beispiel und Vorbild für viele spätere Bauten war St. Michael in München.<sup>27</sup> Aber nicht nur die Darstellung des Triumphes des Erzengels hatte (religions-)politische Konnotationen, sondern auch die Darstellung des Marien triumphes. Maria war seit der Spätantike immer wieder als »Heerführerin« und Schlachtenhelferin angerufen worden, und diese ihre Funktion war in der Neuzeit insbesondere seit dem Sieg über die osmanische Flotte in der Seeschlacht von Lepanto 1571 von aktueller Bedeutung.<sup>28</sup> In den »Konfessionskriegen« zogen die katholischen Heere gegen die protestantischen Feinde unter dem Schutz der Maria in den Krieg. So ließ 1620 Maximilian I. von Bayern während des Feldzugs gegen die aufständischen böhmischen Stände dem bayerischen Heer eine geweihte Fahne voranziehen, deren eine Seite die Namen *Jesus* und *Maria* und die Inschrift »Da mihi virtutem contra hostes tuos«<sup>29</sup> trug, während die andere Seite ein gesticktes Bild der Maria mit ihrem Sohn auf den Armen und der Aufschrift »Terribilis ut castorum acies ordinata« (Cant 6,9) zeigte. Teilnehmer der Schlacht am Weißen Berg haben von Rosenkranzgebeten der Soldaten, dem *Salve regina* und dem Schlachtruf »Maria!« berichtet.<sup>30</sup> Im Anschluss an seine Rückkehr aus Böhmen dankte Maximilian I. in München »der großen Mutter Gottes, der erhabenen und unsterblichen Jungfrau, der besten und größten Schutzherrin Bayerns, der einzigartigen Beschützerin der Fürsten, der Helferin, der Siegerin«, schrieb den Sieg also der von ihm spätestens seit 1616 als »Patrona Boiariae« verehrten Gottesmutter Maria als der »Auxiliatrix« und »Victrix« zu.<sup>31</sup>

&lt;15&gt;

Im Freisinger Hochaltarbild ist in dem auffälligen hellen Fleck, der sich auf der Schattenseite des Mondes befindet, eventuell ein spezieller Hinweis auf die *causa Bohemica* gegeben: Galileo Galilei hatte in der Veröffentlichung seiner Mondbeobachtungen von 1610 (mit der sich Rubens beschäftigt hat) unter anderem eine »Höhlung« in der Mondmitte beschrieben, die »hinsichtlich Überschattung und Beleuchtung denselben Anblick [biete], den auf der Erde ein Gebiet ähnlich Böhmen bieten würde, wenn es rings von sehr hohen Bergen eingeschlossen wäre.«<sup>32</sup> Das Zertreten des Schlangenkopfes durch Maria gerade vor diesem »Böhmen auf dem Mond« wäre lesbar als eine Darstellung ihres Eingreifens, durch welches



die Einnahme Böhmens durch die Häresie des Protestantismus gerade noch verhindert wurde. Und so wäre also der ganze himmlische Triumph über die Mächte des Bösen des Altarbildes auch ein Bild des aktuellen irdischen Triumphes, des Sieges über die böhmischen Protestanten.<sup>33</sup> – Ein annähernd zeitgenössischer »Kommentar« zum Freisinger Hochaltarbild findet sich in einem Gedicht des Jesuiten Jacob Balde (1604-1668), welches das Bild gleichsam mit dichterischen Mitteln nachschafft und auf die Situation des Krieges im Jahre 1639 Bezug nimmt.<sup>34</sup> Das Gedicht enthält keinen Hinweis darauf, dass sein Autor als ein Anliegen oder sogar als die eigentliche Intention des Bildes die Darstellung der IC verstanden hätte.<sup>35</sup> Tatsächlich war die IC in der Verehrung der Maria als Patronin Bayerns nicht zentral.<sup>36</sup> In Freising stand 1623-25 also wohl nicht die IC, sondern eine aktuelle politische Konnotation des Marientriumphes im Vordergrund.<sup>37</sup>

## 2.2 Der zeitgenössische Diskurs über Sünde, Gnade und Freiheit

<16>

Zentraler Topos reformatorischer Theologie war die Rechtfertigung des Sünders allein aus Gnade (*sola gratia*). Der Mensch steht so radikal unter der Herrschaft der Sünde, dass er aus eigenen Kräften nichts tun kann, um dieser Herrschaft zu entkommen. Gerecht vor Gott wird er durch den göttlichen Freispruch, den er glaubend ergreift (*sola fide*). Der Glaubende ist vor Gott »gerecht und Sünder zugleich« (*simul iustus et peccator*): Seine Gerechtigkeit ist eine fremde, nämlich die ihm zugesprochene Gerechtigkeit Christi. Mit dieser Formulierung ist zunächst der forensische Aspekt der Rechtfertigung betont, Luther selbst beschreibt aber auch (trotz gelegentlicher einseitiger Äußerungen) die schöpferische Kraft der göttlichen Gnade, die den Menschen wirklich (effektiv) aus der Macht der Sünde befreit: Der Glaube ist ein göttliches Werk, das den Menschen verwandelt, so dass der Glaubende in freier Spontaneität gute Werke tut, also tut, was Gott will.<sup>38</sup> Andererseits hält Luther fest, dass auch der Glaubende Sünder ist: Die Regungen des Zorns und der Begierde bleiben im Menschen auch nach der Taufe, und schon diese dem Menschen eigene *concupiscentia* ist Sünde, erläutert Luther in Abgrenzung von der Auffassung des Löwener Theologen Latomus. Die nach der Taufe verbleibende Sünde ist jedoch niedergetreten und unterworfen (*contritum est et subiectum*), ihre Herrschaft ist gebrochen, der Glaubende kann und soll der Sünde und ihren Einflüsterungen (*peccato et suggestionibus eius, quae et ipsa peccata sunt*) widerstehen.<sup>39</sup>



Abb. 6: Crispijn de Passe nach Maarten de Vos: Fides, ca. 1590-1637, Papier, 15,8 x 8,8 cm  
London, British Museum

In einer Stichserie der sieben Haupttugenden von Crispijn de Passe nach Maarten de Vos,<sup>40</sup> um 1600, bietet die Darstellung der *Fides* (Abb. 6) gleichsam eine Zusammenfassung reformatorischer Theologie. *Fides* hält Kreuz und Kelch und tritt mit ihrem Fuß auf den Leib einer Schlange. Neben ihr sieht man die beiseite gestellten steinernen Tafeln des Gesetzes; im Hintergrund Passahmahl und letztes Abendmahl Jesu. Die Bildunterschrift sagt: »Haec est alma (Deo quae nos coniungit et unit solaque nos potius est iustificare) Fides«. Die Unterschrift enthält also die reformatorische Grundaussage: Der Glaube eint mit Gott, *sola fide* wird der Mensch gerecht vor Gott. Das Bild zeigt in den beiseite gestellten

Gesetzestafeln, dass der Glaube die steinernen Tafeln nicht mehr braucht: Der Glaube erfüllt das Gesetz ohne des Gesetzes Zwang. Obwohl auch in den Glaubenden die Sünde noch lebendig ist, steht der Glaube doch nicht unter ihrer Herrschaft, für den Glauben ist die Sünde vielmehr »niedergetreten und unterworfen«, was hier dadurch zum Ausdruck gebracht ist, dass der Glaube selbst auf den Leib der Schlange tritt. In den Hintergrundszenen ist auf Gottes rettendes und heilendes Handeln, den Grund der Gottesgemeinschaft, verwiesen.

<17>

Die in Trient formulierten katholischen Lehraussagen sind vor allem mit der Abwehr des missverstandenen *sola fide* beschäftigt und betonen, dass zum Glauben die Liebe hinzutreten muss, die der Mensch als Gabe des Heiligen Geistes empfängt und die zum Tun des Guten bewegt. Der so Gerechtfertigte kann und soll Gottes Gebote halten. In der Taufe wird alles, was den Charakter von Sünde besitzt, weggenommen, es bleibt jedoch die *concupiscentia*, wie ein Zündstoff, so dass das Leben des Christen von dem Kampf geprägt ist, ihr nicht zuzustimmen. Die Kraft Christi trägt die guten Werke der Christen, die deshalb Gott wohlgefällig sind und verdienstvoll, die also ihren Lohn bei Gott haben werden.<sup>41</sup> Zwar setzte man einen antireformatorischen Akzent in Hinblick auf das Wahlvermögen des Menschen (*liberum arbitrium*), um an der Verantwortlichkeit des Menschen für sein Tun festzuhalten, dennoch blieb klar: Der Mensch kann sich nicht selbst aus der Macht des Bösen befreien, seine Freiheit, das Gute zu tun (*libertas*), ist Werk Gottes. Im innerkatholischen nachtridentinischen Gnadenstreit zwischen Jesuiten und Dominikanern wurde die von beiden Seiten anerkannte »katholische Wahrheit ... dass Gott uns mit der Wirksamkeit seiner Gnade zum Handeln bringt, aus Nicht-Wollenden Wollende macht und die Willen der Menschen lenkt und verändert«,<sup>42</sup> auf sehr unterschiedliche Weise gedacht. Dominikaner (»Thomisten«) sprachen davon, dass die *gratia actualis* unfehlbar wirke, indem nämlich Gott (als *causa prima*) den Willen des Menschen unfehlbar bewege (*praemotio physica*), jedoch gerade als freien. Jesuiten (»Molinisten«) lehrten, Gott bewege den Willen des Menschen »moralisch« (persuasiv), indem er die je besonderen Verhältnisse so vorherbestimme, dass der Mensch (den er dazu bestimmt hat) das Gute wählt: Menschlicher und göttlicher Wille wirken zusammen in der Weise des *concursus*; eine von Gott gegebene *gratia sufficiens* wird dadurch und nur dadurch zur *gratia efficax*, dass der Mensch sie akzeptiert.<sup>43</sup> Paul V. suchte 1607 die Diskussion zu beenden, indem er die gegenseitigen Verketzerungen der beiden Parteien verbot (DH 1997).

<18>

In den nördlichen Niederlanden beendete die Dordrechter Synode der Jahre 1618/19 den Streit zwischen den Anhängern der doppelten Prädestination (den »orthodoxen Calvinisten«) und den Remonstranten (den »Arminianern«) mit der strikten Verurteilung aller von der

doppelten Prädestination abweichenden Lehraussagen. Dies hatte zugleich enorme politische Bedeutung: Johan van Oldenbarnevelt, Landesadvokat und politischer Kopf der Vereinigten Niederlande, hatte sich auf die Seite der Arminianer gestellt. Er war der entscheidende Befürworter des Waffenstillstands mit Spanien gewesen. Moritz von Oranien, Statthalter der Vereinigten Niederlande und erfolgreicher Feldherr, der ihn in zunehmendem Maße als seinen Gegner betrachtete, stellte sich auf die Seite der Calvinisten. Er ließ Oldenbarnevelt wegen Landesverrats 1619 zum Tode verurteilen und hinrichten.

<19>

Rubens stand dem Kreis um den Humanisten Justus Lipsius (1547-1606) nahe und hat sich Prinzipien der stoischen Philosophie zu eigen gemacht, wobei er das Ziel völliger Apatheia als unmenschlich verwarf.<sup>44</sup> Das Problem der Freiheit des Menschen hat auch den Neustoizismus beschäftigt, als Frage nach der Vereinbarkeit eines unabänderlichen Schicksals (als Beschluss der göttlichen Vorsehung) mit der Freiheit des menschlichen Wahlvermögens. In seinem 1584 in Antwerpen erschienenen und immer wieder aufgelegten Werk *De constantia* erläutert Justus Lipsius, dass die Menschen stets selbst, gemäß ihrer von Gott geschaffenen Natur, Überlegungen anstellen und eine Wahl treffen; »dennoch hat Gott das, was sie wählen, von Ewigkeit her gesehen; aber er hat es nur gesehen und niemanden dazu gezwungen; er hat es gewusst, aber nicht festgesetzt, er hat es vorhergesagt, aber es niemandem vorgeschrieben.« Gott ist in einem allgemeinen Sinn der Verursacher aller Bewegungen, er fördert jedoch allein die guten Bewegungen, »a te et in te, quod ad malum«.<sup>45</sup> – Rubens' Bibliothek enthielt neben den philosophischen einige wichtige zeitgenössische theologische Werke, darunter etwa die *Canones et Decreta* des Konzils von Trient, Schriften des Leonardus Lessius S.J. sowie verschiedene erbauliche Werke.<sup>46</sup> Gute Beziehungen pflegte Rubens zu etlichen Jesuiten,<sup>47</sup> wie weit er sich mit den Einzelheiten der theologischen Schulstreitigkeiten beschäftigt hat, muss offen bleiben.

### 2.3 Die zeitgenössischen Marien traktate: Marienlob und Einübung in christliches Leben

<20>

Ein Charakteristikum schon des oben behandelten *Pancarpium Marianum* des Jan David war der Bezug einzelner Aspekte des Marienlobes auf das christliche Leben. So meditiert z.B. das erste Kapitel zu »Sancta Maria« ihre »Heiligung« in den einzelnen Ereignissen ihres Lebens, um die »Seele« des Lesers an die eigene, im Empfang der Sakramente vollzogene und in der Lebensführung nachzuvollziehende Heiligung zu erinnern. Entsprechend lauten die jedes Kapitel abschließenden Gebete etwa, Gott möge geben, »dass wir die, die wir verehren, auch nachahmen« (Oratio Kap. 18). In Hinblick auf das Thema des Bildes von 1628/29 ist ein Andachtsbuch des spanischen Jesuiten Pedro Bivero (seit 1621 Beichtvater und Prediger der Regenten in Brüssel) interessant: Sein *Sacrum oratorium piarum imaginum*



*immaculatae Mariae* [...] ist 1634 in Antwerpen erschienen (s. <http://www.jesuitica.be/fulltextbooks/>), der Entwurf für das Titelblatt stammt möglicherweise von Rubens.<sup>48</sup> Die Bildseiten sind quasi der wichtigste Bestandteil des Buches, die sich anschließenden kurzen Kapitel verstehen sich als »Erläuterung« der vorangestellten *imago* und Meditation des dargestellten Inhaltes. Teil I des Buches besteht aus zwei Bildzyklen: Die Bildseiten 1–7 »erzählen« die Geschichte von Schöpfung und Fall bis zur Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies. Die Gestalt der Maria (ohne das Christuskind) erscheint in jeder Szene. Sie ist das »erste aller Geschöpfe« (Imago 1) und verkörpert als Sprecherin des *Vaterunsers*, das in der *subscriptio* erscheint, in den Szenen des Abfallens gewissermaßen die »Antithese« des Gottesgehorsams. Imago 7 zeigt sie neben Adam und Eva, die aus dem Paradies vertrieben werden: Umstrahlt von göttlichem Glanz, die Linke an die Brust gelegt, vollführt sie mit der Rechten eine abwehrende Geste gegen die Feuer spuckende Schlange, auf die sie mit ihren Füßen tritt. Dies findet, zusammen mit dem Vers der *subscriptio* »et ne nos inducas in tentationem: sed libera nos a malo«, seine Erläuterung im anschließenden Text: »Maria tritt auf die Schlange, den Urheber der Gesetzesübertretung und der Vertreibung, für die Zukunft sorgend erbittet sie ihre Freiheit von aller Versuchung und Sünde [...] Sie verlangt und erwirkt [...] Festigkeit im Kampf gegen die Angriffe des Teufels [...] Maria hat die Schlange dadurch vernichtet, dass sie ihren Vorschlägen, ihrem Drängen und ihren Überfällen Widerstand leistete.« Nach entsprechenden Ermahnungen an den Leser und Anrufungen der Maria als *advocata* wird dessen Aufmerksamkeit auf seine Taufe gelenkt: Durch das Bad der Taufe ist er »wiedergeboren aus Wasser und Geist« (Joh 3,5), in Christus eine »neue Kreatur« und vom Joch des Bösen befreit, seine Seele »casta et pura, ut Maria«. Daran schließt sich nun der zweite Bildzyklus des ersten Teiles an: Die Bildseiten 8-16 stellen das Marienleben dar bzw. entfalten den Zyklus der Marienfeste, wobei jedes Ereignis als ein »Triumph« der Maria verstanden wird. Das erste Bild, Imago 8, »Conceptio«, zeigt Maria als *mulier amicta sole*, auf der Mondsichel stehend, ohne das Kind, die Hände vor der Brust zusammengelegt, die ganze Figur ist von der Gestalt einer großen Taube umschlossen. Die Erklärung führt aus, dass Gott die Maria so »dem heiligen Geist zu Besitz gab, dass sie in ihm wie in einem Heiligtum war«. Entsprechendes ist über die in der Taufe erneuerte Seele zu sagen: »Qualis immaculata Maria, talis nova creatura postquam caelesti lavacro illustrata et illuminata est.« Die *imago immaculatae Conceptionis* ist »forma animae sacro Baptismo innovatae«, und eine zusammenfassende Inhaltsangabe am Rand des Textes lautet: »Virtute sacri Baptismi anima Christiana mystica Maria fit, et cum Maria de peccato triumphat«. Das Marienlob und in diesem Fall insbesondere die IC werden also mit der Meditation der eigenen christlichen Existenz verbunden, für die Maria als Urbild und Vorbild vor Augen gestellt wird.

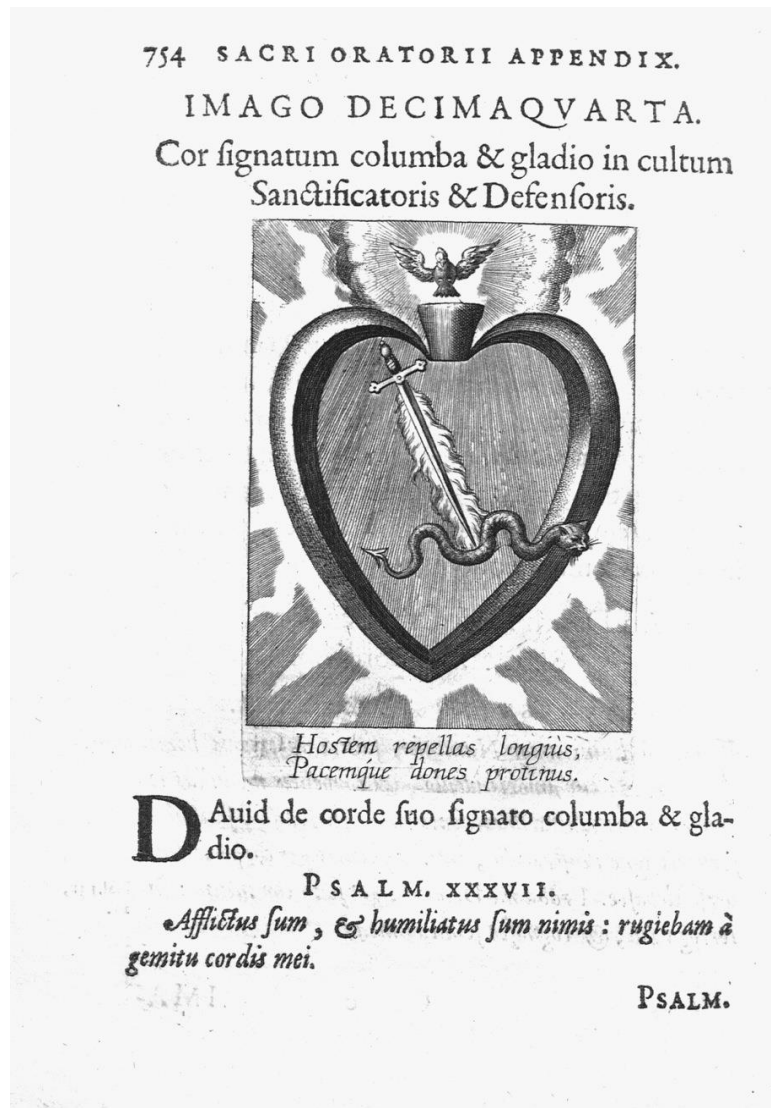


Abb. 7: Imago Decimaquarta (Appendix), aus: Pedro Bivero, Sacrum oratorium piarum imaginum immaculatae Mariae [...] Antwerpen ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634

<21>

Ein Anhang zeigt 15 Bilder des vom göttlichen Licht erleuchteten Herzens, in der Verehrung des Schöpfers, des Erlösers und des heiligenden Geistes. Imago 14 (Abb. 7) zeigt die Taube über dem erleuchteten Herzen, in seinem Inneren ein flammendes Schwert, durch welches eine katzenköpfige Schlange vertrieben wird, »Hostem repellas longius, pacemque dones protinus« lautet die *subscriptio* aus dem Pfingsthymnus *Veni Creator spiritus*. Der folgende Text entfaltet, ausgehend von Ps 37 (38), 9, das Seufzen des bedrängten Herzens, seine flehentliche Bitte um Hilfe. Schon dieses Bitten ist Werk des Geistes, wofür Röm 8, 26 zitiert wird: »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf [...]«. So wie David den Psalm, so spricht die Kirche vom Geist unterwiesen den Pfingsthymnus und bittet darum, dass das flammende Schwert des Geistes den Feind aus dem Herzen vertreibe und die Seele von allem, was lasterhaft und der Seele schädlich ist, befreie.

### 3. Zur Deutung

<22>

Rubens' Bild zeigt Maria als ideal schöne junge Frau, in einem leuchtend roten Kleid, mit einem übergeworfenen blauen Mantel und einem fast durchsichtigen weißen Schleier, der locker über Kopf und Schulter liegt bzw. weht. Sie steht vor hellem Himmelsgrund, vom Strahlenglanz der Sonne umgeben, mit einem Sternenkranz über ihrem Haupt, auf einer blau-grau glänzenden Kugel, die unten sichelförmig gelb gefärbt ist, erscheint also als das von neuem visionär geschaute »signum magnum« der Apokalypse.<sup>49</sup> Entsprechend Apk 12,1 musste Rubens hier den Mond darstellen, und er zitiert auch mit der auf die Kugel aufgetragenen, nach oben geöffneten Sichel die traditionelle Ikonographie, ohne jedoch den Mond »richtig« darzustellen. Wie man nämlich den Mond unter den Füßen der *mulier amicta sole* »richtig« darstellte, zeigt z.B. Ludovico Cigoli im Kuppelfresko der Cappella Paolina, 1610-13, wo der Mond nicht nur als massive Kugel mit unebener Oberfläche dargestellt, sondern auch die Sichelform »korrekt« eingetragen ist, nämlich der Beleuchtung des Mondes durch die Sonne von oben entsprechend nach untenweisend.<sup>50</sup> Rubens' Kugel reflektiert im Zentrum ihrer oberen Hälfte hell ein von oben einfallendes Licht, während das sichelförmige Gelb unten eher stumpf wirkt. Für diesen im Bild einzig sichtbaren Himmelskörper, die frei schwebende schimmernde Kugel unter den Füßen der Maria, bietet sich deshalb eine neue Lesart an, nämlich als Globus, als Darstellung der irdischen Welt (über welcher sich »passend« die Schlange windet, Symbol der Macht des Bösen), ohne dass die Darstellungstradition, welche den Mond unter den Füßen der Frau forderte, ganz aufgegeben wäre. – Die über der Landschaft der Erdoberfläche stehende Kugel unter den Füßen der Apokalyptischen Frau des Freisinger Bildes ist dagegen klar als eine Darstellung des von unten beleuchteten Mondes lesen, obwohl sich auch die neue Deutungsmöglichkeit bereits anbahnt. In der Reihe der IC-Darstellungen ist der »Globus« unter den Füßen von Rubens' *Inmaculada* ein innovatives Bildelement. IC-Darstellungen des 18. Jahrhunderts zeigen dann regelmäßig den von der Schlange beherrschten, manchmal mit dem Bild des Sündenfalls ausgestatteten Globus unter den Füßen der Maria, vgl. z.B. Giambattista Tiepolo, 1767-69, <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/inmaculada-concepcion/>, andere Darstellungen kombinieren den Globus mit einer dahinter befindlichen Mondsichel.<sup>51</sup>

<23>

Maria setzt ihren Fuß auf die Schlange, zertritt jedoch nicht deren Kopf, vernichtet sie also nicht völlig; sie setzt ihren Fuß vielmehr auf ihren Leib, so dass der Schlange einige Bewegungsfreiheit bleibt. Die Schlange hat den Kopf nach vorn gewendet und hält in ihrem Maul an einem dünnen Ast einen angebissenen Apfel. – Anders als im Freisinger Bild, wo das Zertreten der Schlange durch die Apokalyptische Frau sich als Verbildlichung des

Gedankens lesen ließ, Maria sei »Victrix« im militärischen Kampf gegen die »Häretiker«, scheint hier eine »politische« Konnotation des Marientriumphes nicht intendiert, Rubens hat die Schlange vielmehr pointiert als die Schlange des Sündenfalls zu verstehen gegeben. – Rubens zeigt also Maria als die »vollkommen schöne« Frau, ganz und gar frei von allem Makel, über der Schlange des Sündenfalls stehend, also ganz und gar frei von allem Makel der Sünde im Sinne der IC (und in diesem Sinne wollte der Auftraggeber das Bild sicher verstehen), wobei die Subtilitäten der theologischen Debatten für das Bild »naturgemäß« keine Rolle spielen. Maria ist mit der Sonne, also im Sinne der theologischen Tradition mit Christus, der »wahren Sonne«, bekleidet, bzw. ganz von göttlichem Licht umfasst. Rubens zeigt jedoch nicht den passiven Gestus der Ergebenheit, wie es der Tradition entsprochen hätte, sondern eine aktive Bewegung: Maria hat ihre rechte Hand vor dem Körper erhoben, während die geöffnete linke Handfläche abwehrend nach unten weist. Die durch das Trittmotiv gegebene Ponderation ist mit einer leichten Drehung des Körpers verbunden; Rubens hat das statische Muster in ein dynamisches überführt. Maria balanciert ihr Stehen über der Schlange quasi in eigener, freier und willentlicher Aktivität. Außerdem zeigt Rubens sie nicht gemäß der spanischen Tradition als sehr junges, noch kindliches Mädchen und nicht in einem weißen Kleid, sondern als mündige junge Frau in leuchtendem Rot. Ihre aufrechte Haltung und Würde sind verbunden mit der »Demut« des leicht gesenkten Hauptes (wobei ihr Blick nach unten, jedoch nicht auf die Schlange, also eher »nach innen« gerichtet ist). Sie steht nicht in gesicherter Entfernung und nicht quasi unberührbar über der Schlange, sie balanciert ihr Stehen vielmehr, indem ihr nackter Fuß den Leib der Schlange wirklich tritt. Dieses aktive Moment lässt sich sinnvoll als anschauliches Korrelat zu solchen Aussagen des Marienlobs interpretieren, in denen ein aktiver Aspekt ihres Verhaltens gegenüber dem Bösen herausgestellt wird, die also z.B. lauten, Maria habe die Schlange dadurch überwunden, dass sie ihren *suggestiones* widerstand, d.h. nicht zustimmte. – Einzige Begleiter der Maria sind zwei geflügelte Putten, die zu ihren Seiten auf den Wolken stehen. Der zu ihrer Linken bringt einen Kranz, um sie damit zu bekränzen; der andere hält einen Palmzweig, nicht, um ihn der Siegerin zu überreichen, wie zu erwarten wäre, sondern um damit den Hals der Schlange zu berühren. Diese Berührung der Schlange mit dem Siegeszeichen des Palmzweigs ließe sich als Verweis darauf lesen, dass die Macht des Bösen schon gebrochen, dass die Schlange schon besiegt ist. Dies entspräche den theologischen Aussagen, die die Bewahrung der Maria vor jeder Sünde dem erlösenden Wirken Christi zuschreiben. Mit dem Überbringen des Kranzes setzt Rubens den Gedanken, dass »wer recht gekämpft hat, den Kranz erhalten wird« (2 Tim 2,5; 1 Kor 9,24ff), auf traditionelle Weise ins Bild.



<24>

Das Dekret des Konzils von Trient über die Erbsünde zitiert diesen Gedanken genau an der Stelle, wo es um die Möglichkeit jedes Christen geht, der *concupiscentia* (dem nach der Taufe bleibenden »Zündstoff der Sünde«) zu widerstehen (DH 1515); dass »wer recht gekämpft hat, den Kranz erhalten wird«, gilt für alle Glaubenden. – Rubens' Bild konfrontiert den Betrachter quasi mit der *concupiscentia* und ihrer *suggestio*: Der Blick der unter den Füßen der Maria sehr lebendigen Schlange ist auf den Betrachter gerichtet, die Schlange bietet gleichsam ihm den Apfel an, den sie im Maul trägt (Abb. 8).



Abb. 8: Peter Paul Rubens: Immaculada, 1628/29 (Abb. 1), Detail

Das Bild fragt also gleichsam den Betrachter nach seinem Verhalten gegenüber einer solchen *suggestio* – und es stellt ihm zugleich in Maria einen Menschen vor Augen, der sich in Freiheit zur Schlange verhält, der sie am Boden hält, der ihre *suggestiones* abweist. Ein entsprechendes Verhalten ist auch dem Getauften möglich, der »Christus angezogen« hat bzw. – wie Maria – »erleuchtet« ist: Der Gedanke, dass gerade die *Immaculata* als Urbild und Vorbild der christlichen Existenz zu verstehen sei, findet sich auch in zeitgenössischen Andachtsbüchern. »Bedingung« der Freiheit gegenüber der Schlange sind der Stand über ihr und das Getragensein vom göttlichen Licht. Entsprechende theologische Sätze könnten lauten: Bedingung des *posse non peccare* sind das göttliche, aus der Herrschaft der Sünde befreiende Handeln und die Gegenwart des Geistes bzw. ist die Gnade als die Selbstmitteilung Gottes. Die in den zeitgenössischen theologischen Debatten zentrale Frage, ob der Mensch frei sei, die angebotene göttliche Gnade anzunehmen oder abzulehnen, wird anschaulich nicht gestellt; das Bild zeigt die Freiheit eines Menschen, nicht gegenüber der göttlichen Gnade, sondern in ihr.

&lt;25&gt;

Ist als eine Intention Rubens' ein speziell auf seinen Auftraggeber, den Marquis von Leganés, bezogener Appell vorstellbar? Für denselben Auftraggeber hat Rubens während seines Aufenthaltes in Madrid auch ein Gemälde der Verkündigung vollendet.<sup>52</sup> Hier sieht man neben der Kniebank der Maria einen Nähkorb sowie eine schlafende Katze. Die Katze hat Rubens erst im Prozess der Vollendung in das Bild eingefügt, und man ist versucht, sie als eine speziell auf Leganés bezogene Assoziation zu verstehen: Katzen galten bisweilen als Verkörperungen des Dämonischen, viele ihrer Eigenschaften und Verhaltensweisen erfuhren negative Deutungen, so dass die Katze zum Symbol des gefährlichen Räubers oder wollüstiger Sinnlichkeit werden konnte.<sup>53</sup> In Dürers Kupferstich von 1504, der Adam und Eva neben dem Baum des Sündenfalls zeigt, ist die paradiesische Situation vor der Entscheidung u.a. in einer Katze verbildlicht, die ihre Augen geschlossen hat und die vor ihr sitzende Maus (noch) nicht erblickt. In der Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts ist die Katze Sinnbild etwa für nimmersattes Morden im Krieg (wegen ihres nie befriedigten Jagdtriebs), aber auch für die Hochschätzung der Freiheit.<sup>54</sup> Die Schlange, die in dem oben behandelten *Sacrum oratorium* des Pedro Bivero aus dem erleuchteten Herzen vertrieben wird (Abb. 7), hat den Kopf einer Katze. Ist die Katze in der Verkündigung für Leganés also Zeichen »gemütlicher Häuslichkeit« oder doch eher der Assoziation einer gefährlichen Energie?<sup>55</sup> In seinem Porträt zeigt Rubens den Marquis als Feldherrn in voller Rüstung, kriegerisch, mit energischem Kinn, leicht gesenktem Blick und nach unten verzogenem Mund.<sup>56</sup> Man könnte meinen, ihm sei eine gewisse gefährliche Brutalität anzusehen. Da er zum Kreis der einflussreichsten Männer im spanischen Reich gehörte, konnten seine Entscheidungen weit reichende Bedeutung haben; und Rubens, bestrebt Friedensverhandlungen zu fördern,<sup>57</sup> mochte sich gerade für diesen Mann wünschen, dass er sich in seinen Entscheidungen nicht von kriegerischem Ehrgeiz oder der Gier nach Macht bestimmen lasse. Und so wäre das Bild der Maria, das er für diesen Mann malte,<sup>58</sup> nicht nur als ein allgemeiner, sondern auch als ein spezieller Appell zu lesen, sich auf Grund und Ziel menschlicher Freiheit zu besinnen.

&lt;26&gt;

Das im Werk angelegte Sinnpotential wird im Verstehen des Betrachters aktualisiert; die methodische Interpretation will das sehende Verstehen kontrolliert nachvollziehen. Rubens' Marienbild von 1628/29 »spricht« also im Modus des Appells von der Freiheit des Menschen. Es »fragt« den Betrachter im auf ihn gerichteten Blick der Schlange, ob er den *suggestiones* der Begierde folgen, also sich von ihr bestimmen lassen will. Seine *Inmaculada* ist zugleich Marienbild und Bild der christlichen Existenz; es zeigt die Einheit des begrifflich Unvereinbaren: die Würde des freien Selbst-Seins und die »Demut« der Annahme der göttlichen Bestimmung; es zeigt den Menschen als einen, der er selbst wird in eigener freier Bewegung, und zugleich als einen, der sein freies Selbst-Sein nicht selbst setzt bzw. den

›Ort‹ der Freiheit nicht selbst schafft. Was die theologischen Lehrsysteme nur mühsam und widersprüchlich umschreiben, das zeigt Rubens ganz und auf einmal im Bild der Maria.

#### 4. Epilog: Die Nachgeschichte des Bildes

<27>

Rubens selbst scheint den Bildgedanken, nach seiner endgültigen Rückkehr nach Antwerpen, modifiziert und auf mariologische Lehraussagen verengt zu haben: Ein von ihm autorisierter Stich des Schelte Adamsz Bolswert (Abb. 9) zeigt die himmlische Erscheinung der Maria über dem Globus, auf dem sich die Schlange windet: In den Armen hält sie ihren Sohn; sie trägt die Krone der Himmelskönigin und zertritt mit ihrem Fuß den Kopf der Schlange. Die *subscriptio* »Ipsa conteret caput tuum« gibt Maria als *corredemptrix* zu verstehen. Für den Bildtypus, der sich für die Darstellung der IC im 18. Jahrhundert durchsetzt, scheint Rubens' Bild prägend gewesen zu sein, jedoch legen die Bilder später in der Regel den Akzent auf das Motiv der göttlichen Erwählung, welcher der Gestus der Ergebenheit bei Maria entspricht.<sup>59</sup> Die Sinnkomplexität des Bildes von 1628/29 ist wohl nie wieder erreicht worden.



Abb. 9: Schelte Adamsz Bolswert nach Rubens: Ipsa conteret caput tuum  
1631-37, Papier, 42,1 x 30,1 cm, London, British Museum

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/inmaculada-concepcion-3/> (20.06.2014)

Abb. 2: URL: <http://www.rafaes.com/html-2004/exposicion-inmaculada-150-dogma.htm> (20.06.2014)

Abb. 3: URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-inmaculada-concepcion-5/> (20.06.2014)

Abb. 4: URL:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1621241&partId=1&searchText=1868,0612.393&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1621241&partId=1&searchText=1868,0612.393&page=1) (20.06.2014)

Abb. 5: URL: <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/257> (20.06.2014)

Abb. 6: URL:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1556711&partId=1&searchText=D,6.70&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1556711&partId=1&searchText=D,6.70&page=1) (20.06.2014)

Abb. 7: URL:  
[http://aleph08.libis.kuleuven.be:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=317337.xml&dvs=1403108678993~720&locale=de\\_DE&search\\_terms=](http://aleph08.libis.kuleuven.be:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=317337.xml&dvs=1403108678993~720&locale=de_DE&search_terms=) (20.06.2014)

Abb. 9: URL:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1637385&partId=1&searchText=1891,0414.711&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1637385&partId=1&searchText=1891,0414.711&page=1) (20.06.2014)

---

<sup>1</sup> Der jetzige Titel des Bildes im Prado *La Inmaculada Concepción* entspricht dem Namen, unter dem Francisco Pacheco es in seiner *Arte de la Pintura* von 1638 erwähnt; vgl. Alexander Vergara, Rubens and His Spanish Patrons, 1999, Appendix 1, S. 190; zum Spanien-Aufenthalt 1628-29 und zu Leganés vgl. a.a.O., S. 93-97. 170-175. Für einen Überblick über die Lehrentwicklung vgl. M. Seybold, Unbefleckte Empfängnis, I. Dogmatik, in: R. Bäumer (Hg.), Marienlexikon Bd. 6, 1994, S. 519-525; die Lehrentscheidung von 1854: DH 2800-2804; für die Lehrmeinung, Maria sei »unbefleckt empfangen«, steht hier »IC«. – Grundlegend und für die Rubens-Bibliographie vgl. eine der neueren Gesamtdarstellungen, z.B. Martin Warnke, Rubens. Leben und Werk, 2006, oder Nils Büttner, Rubens, 2007; dazu die neueren Ausstellungskataloge, z.B. Peter Paul Rubens, hg. v. Gerhard Finckh u. Nicole Hartje-Grave, Von der Heydt-Museum Wuppertal 2012; Freiheit, Macht, Pracht. Niederländische Kunst im 17. Jahrhundert, hg. v. Gerhard Finckh u. Nicole Hartje-Grave, Von der Heydt-Museum Wuppertal 2009; Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften, hg. v. Ulrich Heinen u. Nils Büttner, Herzog Ulrich-Museum Braunschweig 2004; Rubens. Palais des Beaux-Arts, Lille, hg. v. Arnaud Brejon de Lavergnée, 2004; The Age of Rubens, hg. v. P.C. Sutton, Ausstellung Boston / Toledo 1993-94; für den allgemeinen historischen Kontext: 1648 – Krieg und Frieden in Europa, hg. v. Klaus Bußmann (Textband 1–2 und Katalog), Münster 1998. – Zur Methode: Oskar Bätschmann, Beiträge zu einem



Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik (1978), in: Ikonographie und Ikonologie: Theorien – Entwicklung – Probleme, hg. v. E. Kämmerling, 1979, S. 460-484; sowie ders., Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting u.a., 7., überarbeitete u. erweiterte Auflage 2008, S. 199-228.

<sup>2</sup> Zu Konzept, Inhalt und Bedeutung der theologischen Literatur zur Bilderfrage vgl. Christian Hecht, Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, 2012.

<sup>3</sup> Ioannes Molanus, De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum, Leuven 1568, lib. III, cap. 55 De pictura Conceptionis B. Mariae: »Porro sicut Canticorum liber recte applicatur beatae Virgini, sic etiam suavis adinventionis est ea Virginis imago, in qua appingitur, sol, stella, luna, porta caeli, lilium inter spinas, speculum sine macula, hortus conclusus, fons signatus, civitas Dei et similia, ascriptis etiam verbis: Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: electa ut sol, pulchra ut luna, stella maris, porta caeli, sicut lilium inter spinas etc.«

<sup>4</sup> Federico Borromeo, De pictura sacra II, 5 De figuris Beatissimae Virginis: »At de conceptu Virginis ipsius Sanctissimae merito dubitavere nonnulli, quam id mysterium arte pingi possit. Nos censemur fieri posse adolescentulam unam tectam amicto suo in magno aliquo splendore sedentem, eique splendori circumvolantes angelos maiores et minores, figuramque ipsam et angelos leviter tantummodo adumbratos faceremus, ita ut superveniente caelitus fulgore illuminarentur, atque inter coelestes eosdem splendores apparent tres personae Divinae ipsae quoque adumbratae leviter. Hactenus tradi posse rationem arbitramur pingendi mysterii unius, quod neque sub hominum oculos neque in pictorum artem cadit, sed contemplantium et scribentium subtilitate continetur.«

<sup>5</sup> Vgl. Suzanne L. Stratton, The Immaculate Conception in Spanish Art, 1994; Antonio de la Banda y Vargas, Inmaculada: 150 años de la proclamación del dogma, Ausstellungskatalog Sevilla 2004.

<sup>6</sup> Vgl. Stratton (Anm. 5), S. 55; allgemein H. Gollinger, Apokalyptische Frau I. Exegese, in: R. Bäumer (Hg.), Marienlexikon Bd. 1, 1988, S. 190f; sowie O. Steinmann, Apokalyptische Frau III. Kunstgeschichte, a.a.O., S. 191-193.

<sup>7</sup> Ioannes Molanus (Anm. 3), lib. III, cap. 32 Assumptio Mariae: »At postquam Maria assumpta est in coelum, Regina caelorum facta, ei quod, reginalem statuam erigendam esse putavit Ecclesia in modum de quo scribitur in Apocalypsi, ubi divus Ioannes vidit reginam hanc amictam sole et lunam sub pedibus eius, in capite gestantem coronam stellarum duodecim.« Ein den Vorstellungen Molanus' entsprechendes Bild ist z.B. die *Assumptio* des El Greco für den Hochaltar der Kirche Santo Domingo el Antiguo, Toledo, 1577 (Art Institute Chicago), Stratton (Anm. 5), S. 56, Fig. 35.

<sup>8</sup> Stratton (Anm. 5), S. 58; vgl. z.B. El Greco, Vision des Hl. Johannes auf Patmos, 1580er, Toledo Museum de Santa Cruz, a.a.O., S. 60, Fig. 38.

<sup>9</sup> Ioannes Molanus (Anm. 3), lib. III, cap. 33.

<sup>10</sup> Vgl. grundlegend Ernst Guldán, Eva und Maria, 1966.

<sup>11</sup> Der Text der Predigt: Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke lateinisch-deutsch, hg. v. G.B. Winkler, Bd. VIII, 1997, S. 594-619, das Zitat S. 598ff.; die Antiphon gehört im *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti concilii Tridentini restitutum* am Festtag der *Assumptio* zu Ps 95 (96) der Matutin, ebenso im *Officium parvum BMV*, vgl. z.B. die Ausgabe des *Breviarium Romanum* Antwerpen

1625 (BSB digital), S. cxxxvij, oder die Ausgabe des *Officium Beatae Mariae Virginis* Antwerpen 1611 (BSB digital), S. 17.

<sup>12</sup> Vgl. auch die in spanischem Auftrag gemalte Maria der IC von Guido Reni, 1627, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/59.32>; sowie spanische Drucke Mitte des 17.

Jahrhunderts: Juan Isaac Calvo Portela, *La Monarquía hispánica defensora de la Inmaculada Concepción*, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII, in: *Anales de Historia del Arte*, 2013, Vol. 23, Núm. Especial, S. 155-168. Zur Bedeutung des Rubens'schen Bildes für die spanische Ikonographie im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts vgl. Paola D'Agostino, *Neapolitan Metalwork in New York: Viceregal Patronage and the Theme of the Virgin of the Immaculate Conception*, in: *Metropolitan Museum Journal* 43, 2008, S. 117-130, hier S. 126.

<sup>13</sup> Una donna vestita di sole: l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri [Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio - 13 maggio 2005], hg. v. Giovanni Morello, 2005; Micaela Soranzo, »Una donna vestita di sole«. Programma iconografico e lettura iconologica degli affreschi, in: *La Chiesa Nuova o dell' Immacolata Concezione e di San Filippo Neri in Perugia. Storia, pitture e restauro*, 2008, S. 59-98, hier bes. S. 60-63 zur ikonographischen Entwicklung bis zur »Vergine predestinata« des Pietro da Cortona von 1658-1661 in Perugia. Ikonographisch Vergleichbares malt Charles Mellin in Neapel schon 1646; vgl. Philippe Malgouyres, *Charles Mellin. Un Lorrain entre Rome et Naples*, 2007, Kat. 30, S. 202ff.; Morello (Hrsg.), a.a.O., S. 236f.

<sup>14</sup> Sibylle Appuhn-Radtke, *Thesenschrift und Merkbild – Franziskanische Katechese in der »Disputation über die Immaculata Conceptio« von Giovanni Antonio Sogliani*, in: *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, hg. v. Monika Cämmerer, 1992, S. 219-236.

<sup>15</sup> Morello (Hrsg.; Anm. 13), S. 182f.; Guldán (Anm. 10), Nr. 171-173.

<sup>16</sup> Das Marten de Vos zugeschriebene Altarbild in der Kirche S. Francesco a Ripa in Rom, um 1555, zeigt Maria mit dem Kind auf einem Felsen über der Hölle stehend, mitten in einer symbolischen Landschaft, eine Schlange unter ihren Füßen und die Geisttaube sowie den Schöpfer im geöffneten Himmel; vgl. Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler*, 1980, Katalog Z1; Morello (Hrsg.; Anm. 13), S. 186f.. In Mailand malt Ambrogio Figino um 1570-80 ein Bild der Maria, die gemeinsam mit ihrem Sohn den Kopf der Schlange zertritt. Das Altarbild war für die 1569 begonnene Kirche der Jesuiten bestimmt und zeigt über dem Kopf der Schlange zuerst den Fuß der Maria, über diesem den Fuß des Jesusknaben. Caravaggio zeigt um 1605 in der *Madonna dei Palafrenieri* das Zusammenwirken von Mutter und Sohn ganz entsprechend, wobei sein Bild um die ehrfürchtig-still daneben stehende Anna erweitert ist.

<sup>17</sup> Eileen Reeves, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, 1997, S. 167-172.

<sup>18</sup> Datierung bei Alfonso E. Pérez Sánchez, *L'opera completa del Ribera*, 1978, S. 110; vgl. Nicola Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, 2. Auflage 2006, S. 333. Andere Bilder desselben Malers zeigen die IC in traditioneller Ikonographie, ohne den Drachen, vgl. etwa das Bild in der Iglesia del Convento de las Agustinas, Salamanca, 1635 (Spinosa, a.a.O., S. 322f.).

<sup>19</sup> Vgl. z.B. *The shadow of Rubens. Print publishing in 17th-century Antwerp*, hg. v. Ann Diels, 2009; Ilja M. Veldman, *Images for the Eye and Soul: Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450-1650)*, 2006; Dietmar Spengler, *Die ‚Ars Jesuitica‘ der Gebrüder Wierix*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*

LVII, 1996, S. 161-194; Jan van der Stock, *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City - Fifteenth century to 1585* (Studies in Prints and Printmaking II), 1989; John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, 1974, Bd. I und Bd. II.

<sup>20</sup> Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Bd. LXIII, 2004, Nr. 1045-1052, vgl. Sibylle Appuhn-Radtke, *Mulier fortis und Corredemptrix. Zur Entwicklung des Bildtyps der »Maria de Victoria« im 17. Jahrhundert*, in: W. Telesko, L. Andergassen (Hg.), *Iconographia christiana*. FS P. Gregor Martin Lechner, 2005, S. 197-214. Die Serie war Vorlage für eine zweite, dem Bischof Johannes Malderus gewidmete, vgl. Walter S. Melion, *Prayerful Artifice: The Fine Style as Marian Devotion in Wierix's Maria of ca. 1611*, in: *The Authority of the Word. Reflecting on Image and Text in Northern Europe 1400-1700*, hg. v. Celeste Brusati u.a., 2012, S. 589-637.

<sup>21</sup> Zur Geschichte dieses Motivs vgl. E. Dinkler-von Schubert, *Art. Fußtritt*, in: LCI 2, 1970, Sp. 67-69; Ingo Herklotz, *Die Beratungsräume Calixtus' I. im Lateranpalast und ihre Fresken: Kunst und Propaganda am Ende des Investiturstreites*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52, 1989, S. 145-214, bes. S. 174-190.

<sup>22</sup> David Freedberg, *Rubens: The Life of Christ after the Passion (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VII)*, 1984, S. 59-71; Julius S. Held, *Eine protestantische Quelle für eine Reihe von Rubens-Bildern*, in: ders., *Rubens-Studien*, 1987, S. 27-35.

<sup>23</sup> Zur Tradition vgl. M. Evans, *Art. Tugenden und Laster*, in: LCI 4, 1972, Sp. 380-390.

<sup>24</sup> Gregory Martin, *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XV)*, 2005, Bd. 1, S. 245-273.

<sup>25</sup> Die Planungen zur Gestaltung des neuen Hochaltars hatten 1622 begonnen; Rubens erhielt den Auftrag im Spätsommer 1623, vgl. Leo Weber, *Die Erneuerung des Domes zu Freising 1621-1630*, 1985; Konrad Renger, *Peter Paul Rubens: Altäre für Bayern. Ausstellung München 1991*; Willibald Sauerländer, *Der katholische Rubens. Heilige und Märtyrer*, 2011, S. 34-44.

<sup>26</sup> Vgl. die Darstellung des Erzherzogs Ferdinand als Sieger über die Heuchelei von Giovanni Pietro Telesphoro de Pomis, nach 1614, in: Reinhold Baumstark (Hg.), *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, Katalog München 1997, Kat.-Nr. 124.

<sup>27</sup> Vgl. zum Ganzen S. M. Schneider, *Bayerisch-römisches Siegeszeichen. Das Programm der Münchner Michaelskirche und seine zeitgenössische Rezeption aus der Sicht der Einweihungsfestschrift*, in: Baumstark (Hg.) (Anm. 26), S. 171-198.

<sup>28</sup> Die Widmungstrophe des Akathistos erinnert an die Befreiung der Stadt Konstantinopel 626 / 677 / 717: »Dir, der für mich kämpfenden Heerführerin, bringe ich den Siegesgesang«; italienische Altarbilder zeigen nach dem Sieg von Lepanto Maria als von Kaiser und Papst verehrte Rosenkranz-Königin, die ihre Füße auf die besiegten Osmanen oder einen Drachen setzt, vgl. Marino Capotorti, *Lepanto tra storia e mito: arte e cultura visiva della Controriforma*, 2011; für einen Überblick vgl. Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, 1994, Kapitel 10: »Maria, die Siegreiche«.

<sup>29</sup> Versikel nach dem *Ave Regina coelorum*; Bestandteil der Antiphon zu Ps 96 (97) in der Matutin an Mariae Himmelfahrt und im *Officium Parvum BMV (Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti concilii Tridentini restitutum)*. – Goldmünzen Kaiser Karls V. haben auf ihren Rückseiten den Vers als Umschrift um Reichsadler und Wappen.

<sup>30</sup> Klaus Schreiner, Maria Victrix: Siegbringende Hilfen marianischer Zeichen in der Schlacht auf dem Weißen Berg (1620), in: Kloster – Stadt – Region: Festschrift für Heinrich Rüthing, 2002, S. 87-144; dort auch zur Rolle eines Marienbildes in dieser Schlacht.

<sup>31</sup> Vgl. die aus diesem Anlass am Hochaltar der Münchner Frauenkirche angebrachte Inschrift, H. Glaser (Hg.), Um Glauben und Reich: Kurfürst Maximilian I., 1980, Bd. II/2, Nr. 525. – Schon 1610 hatte Maximilian eine Medaille prägen lassen, auf der Maria als Schutzpatronin erschien: Die Rückseite zeigt in den Wolken über der Landeshauptstadt die thronende Himmelskönigin mit dem Kind, die Umschrift lautet: SUB HOC PRAESIDIO, a.a.O., Nr. 410. Ebenso erscheint Maria auf seinen ab 1618 geprägten Talern, Umschrift: CLYPEUS OMNIBUS IN TE SPERANTIBUS, a.a.O., Nr. 411. An der Fassade seiner Residenz hatte er 1616 eine Marienfigur anbringen lassen, die stehende Himmelskönigin mit ihrem Kind, dem Herrscher der Welt, ihren Fuß auf die Mondsichel setzend, mit dem Titel »Patrona Boariae«.

<sup>32</sup> Lubomír Konecny, Peter Paul Rubens, Galileo Galilei und Die Schlacht Am Weißen Berg, in: Artibus et Historiae, Vol. 26, No. 52 (2005), S. 85-91; das Zitat S. 87.

<sup>33</sup> Das Fresko im Langhaus von S. Maria della Vittoria, Rom (der Kirche, in welche das den Sieg bringende Marienbild nach der Schlacht am Weißen Berg gebracht worden war), das allerdings erst aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhundert stammt, zeigt Maria über den Wolken thronend, ohne das Kind, mit ausgestrecktem Szepter, während unter ihr Michael und seine Heerscharen die rücklings stürzenden Häretiker mit ihren Büchern und einer Menge von Schlangen und Drachen bekämpfen. Zum Rahmen gehört eine Reihe von Putti, auf der Seite der Maria tragen sie das Spruchband CUNCTAS HAERESSES SOLA INTEREMISTI.

<sup>34</sup> Günter Hess, Ut pictura Poiesis: Jacob Baldes Beschreibung des Freisinger Hochaltarbildes von Peter Paul Rubens, in: Ders., Der Tod des Seneca. Studien zur Kunst der Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts, 2009, S. 166-180.

<sup>35</sup> Umgekehrt G.M. Lechner, Art. Unbefleckte Empfängnis, IV. Kunstgeschichte, in: R. Bäumer (Hg.), Marienlexikon Bd. 6, 1994, S. 527-532, S. 531: »Einmalig ist die Auffassung des Peter Paul Rubens im ehemaligen Hochaltarbild des Freisinger Doms. Rubens kompiliert die IC mit Kind und Flügeln dem Engelsturz des Erzengels Michael und charakterisiert Maria damit als Apokalyptische Frau«.

<sup>36</sup> Die am 7. November 1638 durch den Erzbischof von Freising feierlich eingeweihte Münchner Mariensäule trägt ein Marienbild von Hubert Gerhard, das 1614-20 den Hochaltar der Münchner Frauenkirche geschmückt hatte. Dieses zeigt Maria, mit ihrem Kind auf dem Arm, dem *Salvator mundi* mit dem kreuzbesetzten Globus, auf der Mondsichel stehend, mit Szepter und Krone – als Himmelskönigin. Eigens für das Denkmal geschaffen wurden die vier gegen die Ungeheuer aus Ps 90 (91), 13 kämpfenden Putten, für welche keine zeitgenössische Deutung überliefert ist. In der Predigt des Jesuiten Joseph Meyer anlässlich des 100jährigen Bestehens der Säule werden »die von den Engeln besieigten Tiere zum einen auf die apokalyptischen Mächte Krieg und Hunger, Pest und Tod bezogen, über welche Maria Bayern hinweggeholfen habe, zum anderen unter Verweis auf die ›Schriftauslegung‹ als die vier Hauptsünden ›Unlauterkeit, Unbarmherzigkeit, Ungerechtigkeit und Irrglauben‹ gedeutet;“ vgl. Susan Tipton, »Super aspidem et basiliscum ambulabis ...«. Zur Entstehung der Mariensäulen im 17. Jahrhundert, in: Dieter Breuer (Hg.), Religion und Religiosität im

Zeitalter des Barock I, 1995, S. 386. – Anders in Österreich: Ferdinand III. weihte im Jahr 1647 sich selbst und seine Völker, Heere und Provinzen »Gott, dem höchsten Kaiser des Himmels und der Erde [...] und der Jungfrau, Gottesgebälerin und unbefleckt Empfangenen (VIRGINI DEIPARAE IMMACULATAE CONCEPTAE) [...] als der besonderen Herrin und Patronin Österreichs«; vgl. Anna Coreth, *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*, <sup>2</sup>1982, S. 54f. Die Wiener Mariensäule von 1647 ist entsprechend als eine Darstellung der IC zu verstehen.

<sup>37</sup> Vgl. Sauerländer (Anm. 25), S. 43f.: »Dieses Altarbild ist ein Palladium der kämpfenden und siegenden Kirche mitten in dem 1624 noch heftig tobenden und in seinem Ausgang offenen Glaubenskrieg. Kein kunsthistorischer Jubel über das Barocke kann diesen düsteren geschichtlichen Hintergrund von Glaubensunterdrückung und Intoleranz, Feuer und Schwert vergessen machen. Dieses Gemälde hat etwas strahlend Triumphales, aber auch etwas Erschreckendes. Als Betrachter protestantischer Herkunft fahre ich bei seinem Anblick jedesmal zurück.«

<sup>38</sup> Vgl. nur Luthers Vorrede zum Römerbrief von 1522.

<sup>39</sup> Luther, *Rationis Latomiae [...] confutatio* (1521), in: Martin Luther, *Lateinisch-Deutsche Studienausgabe*, hg. v. Wilfried Härle u.a., Bd. 2, hg. v. Johannes Schilling, 2006, S. 187-399, vgl. bes. S. 298f. und S. 304-319.

<sup>40</sup> Maarten de Vos war zunächst lutherischer Konfession, bevor er nach der Eroberung Antwerpens durch Alexander Farnese konvertierte; Crispijn de Passe war Mennonit; er verließ Antwerpen, arbeitete mehrere Jahre in Köln und schließlich in Utrecht.

<sup>41</sup> DH 1510-1516: Dekret über die Ursünde, DH 1520-1583: Dekret über die Rechtfertigung; vgl. Otto Hermann Pesch, *Einführung in die Lehre von Gnade und Rechtfertigung*, 1981, S. 169-209.

<sup>42</sup> DH 1997a: Ansprache Pauls V. an den Gesandten König Philipps III. von Spanien, 1611.

<sup>43</sup> Vgl. zum Ganzen z.B. T. Ramelow, *Gott, Freiheit, Weltenwahl. Der Ursprung des Begriffs der besten aller möglichen Welten in der Metaphysik der Willensfreiheit*, 1997, S. 49-53.

<sup>44</sup> Vgl. Klaus Mönig, *Peter Paul Rubens und die stoische Philosophie des Justus Lipsius*, in: *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik*, hg. v. Barbara Neymeyr u.a., 2008, S. 655-669.

<sup>45</sup> Justus Lipsius, *De constantia*, Buch I, Kapitel 20 (Übersetzt von F. Neumann, *excerpta classica*, 1998, S.152f).

<sup>46</sup> P. Arents, *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*, hg. 2001.

<sup>47</sup> Vgl. Friedhelm Mennekes, *Rubens und die Jesuiten*, in: Bettina Baumgärtel (Hg.), *Himmlich-Höfisch-Herrlich*, Katalog Düsseldorf 2009, S. 66-73.

<sup>48</sup> Knipping (Anm. 19), Bd. II, S. 249; bei J.R. Judson, C. van de Velde, *Book Illustrations and Title-Pages (Corpus Rubenianum XXI)*, 1978, findet sich nur im Brief des B. Moretus an B. van Haften vom 3. November 1634 (Appendix Bd. II, S. 398), ein Hinweis auf das *Sacrum Oratorium* des Pedro Bivero. Das Titelblatt zeigt Maria über dem im Unwetter aufgewühlten Meer, umstrahlt vom Glanz himmlischen Lichtes, unangefochten über einem großen geflügelten Drachen stehend, den *Leib Christi* in Gestalt des eucharistischen Brotes in den Händen haltend; die von ihrem Sternenkranz ausgehenden Strahlen weisen auf die Symbole der Taufe (die Abtrennung des Hauptes eines zweiten, im Wasser befindlichen Drachens) und des Bußsakramentes (eine Rettungsplanke). Zu den



*imagines* 1 – 8 vgl. Guldán (Anm. 10), Nr. 127-134 und S. 213f; zur Freiheit der Bilderfindungen Hecht (Anm. 2), S. 60.

<sup>49</sup> Zum visionären Charakter der spanischen IC-Darstellungen des 17. Jahrhunderts vgl. Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, 1997.

<sup>50</sup> Diese Sichelform fordert auch Francisco Pacheco in seiner erst 1649 veröffentlichten *Arte de la pintura* für die Darstellung der IC, unter Berufung auf den Astronomen Luis Alcázar. Pacheco und seine Schüler zogen der »realistischen« Wiedergabe der Mondoberfläche die von ihm erfundene Darstellung des Mondes als quasi durchsichtige Kugel vor, vgl. Reeves (Anm. 17), S. 194.

<sup>51</sup> Vgl. J. Fournée, *Art. Immaculata Conceptio*, LCI 2, 1970, Sp. 338-344.

<sup>52</sup> Rubens, Kat. Lille 2004 (Anm. 1), Nr. 84, S. 158f.

<sup>53</sup> Gertrud Blaschitz, *Die Katze*, in: Dies. (Hg.), *Symbole des Alltags - Alltag der Symbole*, 1992, S. 589-615.

<sup>54</sup> Vgl. Arthur Henkel, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, erg. Neuausgabe 1976.

<sup>55</sup> Rembrandts kleine Radierung *Muttergottes mit der Schlange* von 1654 zeigt Maria, die ihren Sohn schützend in den Armen hält, in einer bescheiden eingerichteten Stube, in der sich auch zwei Tiere befinden, die Schlange, auf deren Leib Maria ihren Fuß setzt, und eine sprungbereite oder spielende Katze.

<sup>56</sup> Rubens, Kat. Lille 2004 (Anm. 1), Nr. 85, S. 160f.

<sup>57</sup> Vgl. H.-M. Kaulbach, *Peter Paul Rubens: Diplomat und Maler des Friedens*, in: 1648 (Anm. 1), Textband 2, S. 565-574; Ulrich Heinen, »Versatissimus in historiis et re politica«. Rubens' Anfänge als Diplomat, in: *Sinnliche Intelligenz. FS Hans Ost*, hg. v. Rainer Budde, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 63, 2002, S. 283-318.

<sup>58</sup> Zur Malerei als Mittel der Rubens'schen Diplomatie im Dienst von Frieden und Stabilität vgl. z.B. Hans Ost, *Malerei und Friedensdiplomatie. Peter Paul Rubens' »Anbetung der Könige« im Museo del Prado zu Madrid*, 2003; Ulrich Heinen, *Rubens' Bilddiplomatie im Krieg*, in: *Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Matthias Rogg u. Jutta Nowosadtko, 2008, S. 151-178, sowie Ders., *Rubens's Pictorial Peacekeeping Force: Negotiating through 'Visual Speech-Acts'*, in: *Pictorial Cultures and Political Iconographies. Approaches, Perspectives, Case Studies from Europe and America*, hrsg. v. Udo J. Hebel u. Christoph Wagner, 2011, S. 32-61.

<sup>59</sup> Vgl. z.B. im Prado: Giambattista Tiepolo, 1767-69, Anton Raffael Mengs, um 1780. Vgl. auch die komplexe Ikonographie zweier Stiche von 1645 (Augsburg) und 1663 (Ingolstadt): Sibylle Appuhn-Radtke, *Innovation durch Tradition. Zur Aktualisierung mittelalterlicher Bildmotive in der Ikonographie der Jesuiten*, in: *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der Gesellschaft Jesu im 17. und 18. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Karner u. Werner Telesko, 2003, S. 243-259, hier S. 254.